LETTERA

Rivista trimestrale
Edizione italiana diretta da Federico Coen e Antonin J. Liehm
Anno 2 / Numero doppio 4/5 Primavera/Estate 1985 (Aprile/Settembre)
L. 6.000 Iva inclusa / sped.: abbonamento postale / Gruppo IV 70%

INTERNAZIONALE

4/5

Intervista sul romanzo
Milan Kundera

Mondo scritto e mondo non scritto
Italo Calvino

Homo Russicus
Aleksandr Zinoviev

Il male oscuro dell'economia americana
Lester Thurow

Germania/Giappone
Timothy G. Ash, Helmut Schmidt

Dove va l'arte contemporanea?
R. Shattuck, A. Saura, R. Hughes

La scrittura e il potere
V. Strada, I. Andric, J. Goytisolo, J.K. Galbraith

L'elegia erotica latina
Paul Veyne

Sommario

PERCHE' IL ROMANZO
Intervista sul romanzo, **Milan Kundera (C. Salmon)** / *1*
Il romanzo di Calvino, **André Brink** / *11*
Mondo scritto e mondo non scritto, **Italo Calvino** / *16*

IL PIANETA RUSSIA
Homo russicus, **Aleksandr Zinoviev (G. Urban)** / *19*
Il caso Zinoviev, **Wlodek Goldkorn e George Gibian** / *22*
L'amaro calice, **Lev Timofeev** / *34*
Una stazione sperduta, **Evghenj Nosov** / *43*

DOVE VA L'ARTE CONTEMPORANEA?
Miseria del modernismo, **Roger Shattuck** / *47*
L'avanguardia che non muore, **Antonio Saura** / *52*
L'arte e il denaro, **Robert Hughes** / *54*

USA/GERMANIA/GIAPPONE
Il male oscuro dell'economia americana, **Lester Thurow** / *61*
La questione tedesca, **Timothy Garton Ash** / *65*
Chi ha paura del Giappone?, **Helmut Schmidt** / *75*

LA SCRITTURA E IL POTERE
L'intellettuale disorganico, **Vittorio Strada** / *79*
Una storia giapponese, **Ivo Andric** / *82*
Gli infortuni di Machado, **Juan Goytisolo** / *83*
Un grande di Spagna, **Otello Lottini** / *85*
Letture sui ricchi, **John Kenneth Galbraith** / *86*

La società equivoca, **Paul Veyne** / *89*

«Lettera Internazionale» - rivista trimestrale
Direttori: Federico Coen, Antonin J. Liehm
Redazione: Sergio Benvenuto
Segretaria di redazione: Giovanna Ferrara
Direttore responsabile: Daniele Moro
La rivista viene redatta presso la sede del Movimento Scuola-Lavoro (V. del Colosseo 61, 00184 Roma - Tel. 679.58.58).
Direzione, redazione, amministrazione e pubblicità: Via del Colosseo 61, 00184 Roma - Tel. 679.42.50.
Composizione: Co.La.Graf., Via Tomacelli 146, Tel. 678.76.35/678.88.40 Roma
Stampa: Stabilimento grafico Fratelli Spada S.p.A., Ciampino - Roma
Progetto grafico e ricerca iconografica: Giuliano Vittori
Copertina: Jirí Kolàr
Progetto grafico per la pubblicità:
Distribuzione per le Librerie: C.D.S. - Roma
Distribuzione per le edicole: CO.VE.S. Milano
Abbonamenti: 4 numeri L. 15.000. Estero L. 30.000. Sostenitore: 4 numeri L. 30.000
Versamenti sul c.c.p. n. 74443003, intestato a «Mondoperaio Internazionale s.r.l.», V. del Colosseo 61, 00184 Roma.
Pubblicità: Tabellone - I pagina, L. 900.000; 2/3 pagina, L. 600.000; 1/2 pagina, L. 450.000; 1/3 pagina, L. 300.000; 1/6 pagina, L. 150.000
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 252 del 20-6-1984
Traduttori:
Chiara Sibona *(Intervista sul romanzo)*, Biancamaria Bruno *(Il romanzo di Calvino; La questione tedesca; Homo Russicus)*, Elio Cadelo *(L'arte e il denaro)*, Elisabetta Rispoli *(Miseria del modernismo)*, Maria Marta Farfan *(Gli infortuni di Machado)*, Martina Seizt *(Chi ha paura del Giappone?)*, Marco D.M. *(L'avanguardia è morta?)*, Mirella Thau Coen *(Una stazione sperduta)*, Paola Potestio *(Il male oscuro dell'economia americana)*, Julia Dobrowolskaja *(L'amaro calice)*, Laura Xella *(La società equivoca)*.

Le illustrazioni sono tratte da: Eros a Pompei, Novum Gebrauchs Graphik, Graphis Annual, Saul Steinberg, Tomi Ungerer Politics, Seht Her Genossen, Plakate aus der Sowjetunion, Graphis Posters, Lahden III Junstebiennale, copologo, La Pop Art, Andy Warhol, Saul Steinberg, Il Passaporto, Saul Steinberg, L'ispettore, The Underground Sketchbook of Tomi Ungerer, Illustrators XII, Krokodil, Stalin

© Copyright
A. Zinoviev «Homo Russicus» © Encounter, London R. Shattuck «Miseria del modernismo» © R. Shattuck, New Republic/R. Hughes «Arte e denaro» e L. Thurow «Economia americana» © N. York Review of Books/H. Schmidt «Chi ha paura del Giappone?» © Die Zeit, Hamburg/J.K. Galbraith «Letture sui ricchi» © The N. York Times Books Review/P. Veyne «La società equivoca» © Il Mulino, Bologna.

A Parigi si pubblica simultaneamente «Lettre Internationale».
Direzione: Antonin J. Liehm, Paul Noirot.
Indirizzo: 14/16, rue des Petits Hôtels, 75010 Paris - Tel. 00331/523.48.40
Allo stesso indirizzo ha sede il *Club de la Lettre Internationale*, presieduto da Edgar Morin.

Gli autori

Ivo Andric
Scrittore jugoslavo. Nato nel 1892 a Dolac, nella Bosnia settentrionale. Arrestato per i rapporti avuti con gli organizzatori dell'attentato all'arciduca Francesco Ferdinando d'Austria, fu graziato nel 1917. Nel 1961 gli è stato conferito il premio Nobel per la letteratura. E' morto nel 1975.

Timothy Garton Ash
Giornalista e saggista inglese, autore di numerosi libri sull'Europa centrale e dell'Est.

Italo Calvino
Scrittore, nato nel 1923. Autore di numerosi libri, tra i quali *Il sentiero dei nidi di ragno, Ultimo viene il corvo, I nostri antenati, Cosmicomiche, Le città invisibili,* ecc.

John Kenneth Galbraith
Economista, nato in Inghilterra nel 1909, professore a Harvard, è stato a lungo impegnato nel Partito Democratico americano. Kennedy lo nominò ambasciatore in India. Negli anni sessanta si distinse anche per il suo impegno contro la guerra in Vietnam.

Juan Goytisolo
Scrittore spagnolo antifascista. Autore di vari romanzi, tra cui *Cambio di pelle, La morte di Artemio Cruz,* ecc.

Robert Hughes
Critico d'arte del *Time Magazine.* Autore di *The shock of the New.*

Milan Kundera
Scrittore cecoslovacco, nato a Brno, nel 1929. Iscritto al Partito comunista cecoslovacco, ne viene espulso nel 1948; riabilitato nel 1956, viene di nuovo emarginato dopo l'invasione sovietica nel 1968. Dal 1975 risiede in Francia. Autore di numerosi romanzi editi anche in Italia.

Evgheni Nosov
Scrittore sovietico residente a Mosca, noto soprattutto per i suoi romanzi sulla gioventù russa, tra cui *Vitia Matveev.*

Antonio Saura
Scrittore spagnolo. Autore di *Quevado, Lichtenberg,* ecc.

Helmut Schmidt
Ex cancelliere della Germania Federale, collabora a *Die Zeit* di Amburgo. Autore di *Un cristiano di fronte alle scelte politiche, La volontà di pace.*

Roger Shattuck
Professore di letteratura francese all'Università della Virginia. Autore di *The Banque Years, Marcel Proust, The Innocent Eye: a Book of criticism.*

Vittorio Strada
Nato nel 1922 a Milano, è professore ordinario di lingua e letteratura russa all'Università di Venezia. E' direttore della rivista «Rossiya/Russia».

Lester C. Thurow
Economista americano, insegna al Massachusetts Institute of Technology e collabora al settimanale «Newsweek». È anche consulente di varie industrie multinazionali.

Lev Timofeev
Laureato in economia, scrittore e giornalista sovietico. Autore di libri che criticano l'attuale assetto dell'URSS, è stato arrestato nel marzo 1985 ed è tuttora in carcere.

George Urban
Giornalista e ricercatore britannico, è uno specialista delle interviste «profonde». Autore di *Toynbee in Toynbee, Distension,* ecc.

Paul Veyne
Studioso del mondo antico, è professore al Collège de France. Il suo metodo di ricerca storica è stato influenzato dall'opera di M. Foucault e dalla scuola storica delle «Annales».

Alexandr Zinoviev
Nato nel 1922, è studioso di logica e filosofo. Prima di essere espulso dall'URSS, nel 1977, insegnava all'Università di Mosca. Attualmente vive a Monaco di Baviera.

La Direzione e la Redazione ringraziano gli amici del Movimento Scuola-Lavoro per l'ospitalità data alla rivista nella sua sede di Via del Colosseo, 61 a Roma, e per la collaborazione prestata con disinteresse e generosità.

AI LETTORI

Il futuro di una rivista come la nostra, che non ha alle spalle grandi organizzazioni e non ne subisce i condizionamenti, dipende unicamente dall'appoggio attivo di coloro che la leggono e la apprezzano.

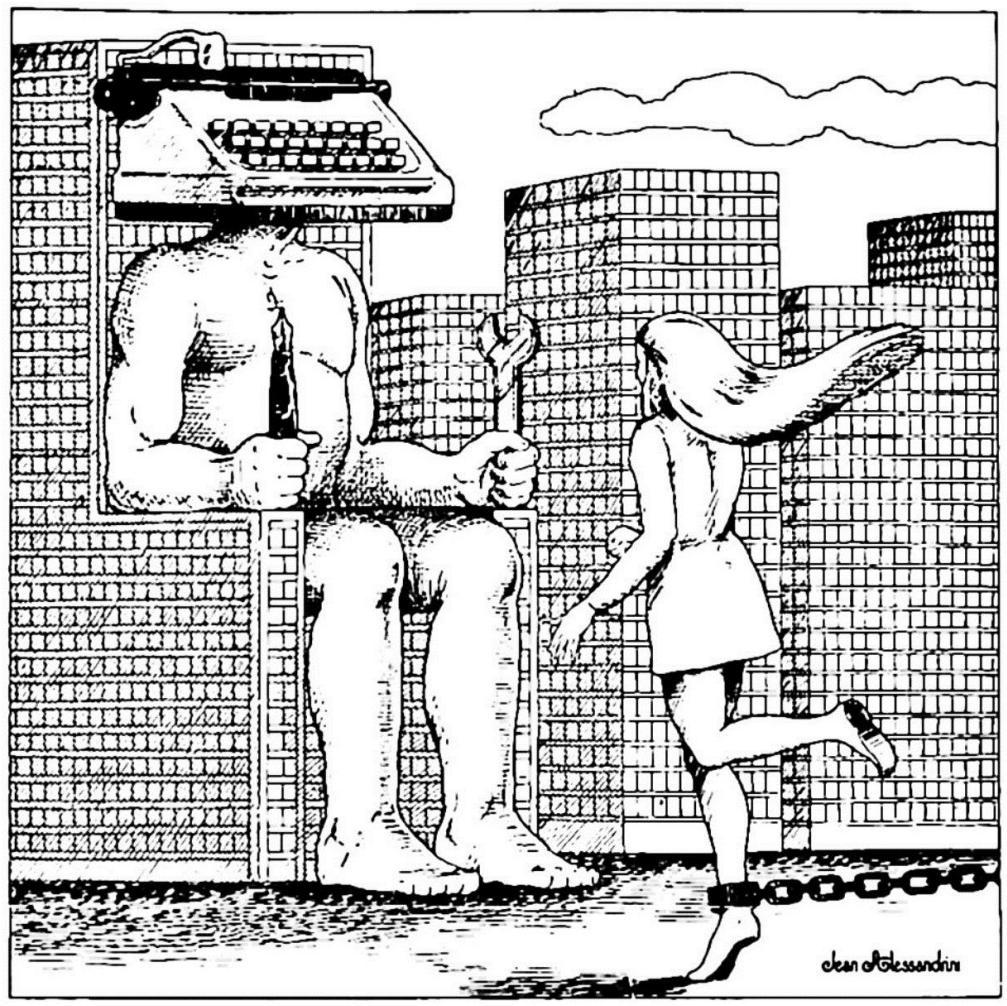
Vi invitiamo perciò a testimoniarci la vostra fiducia, se siamo riusciti a meritarla, nell'unico modo veramente utile: abbonandovi e procurandoci nuovi lettori e nuovi abbonati.

Federico Coen
Antonin J. Liehm

Il romanzo di Calvino

André Brink

Jean Alessandrini



Nel romanzo «Se una notte d'inverno un viaggiatore», Calvino si impegna a smascherare e distruggere la distinzione convenzionale tra fabula e intreccio, tra mondo presentato e processo presentazionale. Oltre al romanzo «da leggere», prende forma, sotto gli occhi del Lettore, un possibile «romanzo da vivere».
Dalla narrativa di Calvino emerge una domanda a cui il Lettore deve rispondere, perché lo scopo del lavoro letterario, come scrive Barthes, è di rendere il Lettore produttore del testo e non più consumatore. Ciò che Calvino ottiene è di portare il Lettore a ribellarsi contro l'autorità testuale per assumersi in pieno la sua responsabilità come essere umano.

È ormai assodato che gli ultimi anni hanno apportato drammatici mutamenti nel mondo della *fiction*: da ciò che Genette (1976: 75) definisce *storia* e Ruthrof (1981: 20) *mondo presentato*, al *narrare*, al *processo presentazionale*. Tali capovolgimenti si sono spinti così avanti, che viene messa in gioco l'intera nozione di *fiction* (che comprende il rapporto tra testo e mondo e il ruolo del lettore). Per averne una conferma, basta dare uno sguardo alla produzione più recente di autori delle letterature più diverse: Borges, Donoso, Vargas Llosa, Marquez, in Sud America; Lusting, Skvorecký, Kundera in Cecoslovacchia; Calvino ed Eco in Italia; Grass e altri in Germania; Butor, Le Clézio, Guiloineau, Cau in Francia; John Fowles, Salman Rushdie, D.M. Thomas, Russell Hoban, John Barth e altri in Inghilterra e negli Stati Uniti... La loro produzione richiede che il lettore assuma un approccio e un orientamento completamente nuovi di fronte al romanzo e all'autorità del loro autore (un approccio — bisogna aggiungere — che sarebbe venuto spontaneo al lettore ottocentesco di *Tristam Shandy*).

Per tener dietro agli sviluppi della *fiction*, la critica letteraria ha subito una serie di mutamenti corrispondenti, di rivoluzioni minori, tanto che è diventato quasi necessario per il lettore aggiornato conoscere gli approcci di Greimas, Todorov, Barthes, Genette, Ruthrof, Kristeva, e di molti altri ancora.

Ma i risultati di questa esplorazione, purtroppo, non dimostrano di facilitare le cose al povero lettore, che si ritrova in uno stato di completo smarrimento. Da un lato, infatti, si deve confrontare con uno schieramento completo di strategie diverse nell'ambito del romanzo; e, d'altro canto, si sente intimidito dalle «scuole» di critica: da quelle che impiegano un qualche «paradigma», a quelle che cercano di «catturare» il «significato ultimo» di un romanzo, a quelle ancora che tendono a smontare un testo a un punto tale che nulla resta, se non un'infinita proliferazione di parole-parole-parole.

Il grande scrittore sudamericano Julio Cortazar parla di «fusione tra realtà geopolitica e *fiction* letteraria» (UNESCO 1984: 38), conformandosi a ciò che disse una volta Picasso: «La pittura non è fatta per decorare i muri degli appartamenti: essa è l'arma di difesa e di attacco contro il nemico». Diametralmente opposto a questo atteggiamento di impegno è invece il brano di Salvador Elizondo che Mario Vargas Llosa (1979) ha scelto come epigrafe per il suo romanzo *La zia Julia e lo scribacchino:* «Io scrivo. Scrivo che sto scrivendo. Mentalmente, mi vedo scrivere che sto scrivendo e riesco anche a vedere me stesso che vede che sto scrivendo. Ricordo di aver scritto e anche di essermi visto scrivere. E vedo me stesso ricordare che vedo me stesso scrivere e ricordo di aver visto me stesso ricordare che stavo scrivendo e scrivo vedendo me stesso scrivere che io ricordo di aver visto me stesso scrivere che mi vedevo scrivere che stavo scrivendo e che stavo scrivendo che stavo scrivendo che stavo scrivendo. Riesco anche a immaginare me stesso scrivere che ho già scritto che avrei immaginato me stesso scrivere che avevo scritto che stavo immaginando me stesso scrivere che vedo me stesso scrivere che sto scrivendo».

Al contempo, ci sono dei critici che, per esplorare la completa referenzialità del testo, lo affrontano seguendo dei principi semiotici e strutturali ben definiti. Ci sono poi quelli che, come Derrida o la Kristeva, partono dall'assunto che una parola possa solo riferirsi ad un'altra parola, che cioè — riportando la celebre espressione di Derrida — «non c'è nulla al di fuori del testo» (Derrida 1969).

Nessuna meraviglia, quindi, che il lettore non sappia decidere se un testo sia aperto o chiuso; se sia ancora possibile pensare nei termini del processo «scrittore - romanzo - lettore»; e se, a qualche livello, al di fuori del testo, il lettore con il suo mondo di idee, esperienze, ricordi e realtà esista ancora o se sia egli stesso diventato una componente del testo.

Particolarmente suggestive sono le parole di Michel Foucault: «Un compito che consiste nel non trattare — nel non trattare più — i discorsi come degli insiemi di segni (di elementi significanti che rimandino a contenuti o rappresentazioni), ma come delle pratiche che formano sistematicamente gli oggetti di cui parlano. Indubbiamente i discorsi sono fatti di segni; ma fanno molto di più che utilizzare questi segni per designare delle cose. È questo *di più* che li rende irriducibili alla *langue* e alla *parole*. È questo *di più* che bisogna mettere in risalto e bisogna descrivere» (1971: 66-67). Nella lettura di un romanzo, ciò comporterebbe naturalmente — tra le molte altre cose — il rapporto tra ciò che viene tradizionalmente considerato la *sostanza* del testo, cioè la *fabula*, la *storia*, e la narrazione di esso. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino è uno dei pochi romanzi contemporanei che ho in mente in cui ciò venga dimostrato in modo straordinario. Invitandovi a partecipare a un giro esplorativo di questo testo, sono ispirato dal desiderio di cui parla Julia Kristeva, quel desiderio che spinge avanti «non verso l'assoluto ma verso la ricerca di un po' più di verità, di una verità impossibile, che riguarda il significato del discorso e la nostra condizione come esseri parlanti» (1980: ix).

Già dalle prime battute del romanzo, non solo ci si rivolge al lettore, ma egli è direttamente coinvolto nel testo: «Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto» (3). Da questo momento iniziale fino all'ultima pagina del romanzo, il lettore, nel testo, diventa un cospiratore: non solo mediante l'uso della seconda persona del verbo, impiegata come variante della terza (come già ne *La Modification* di Butor); e non solo come tavola armonica per le opinioni del narratore: ma sempre più come un attore all'interno dell'azione, come catalizzatore, e come condizione, della narrazione che si svolge. Viene ricordato al Lettore-interno-altesto come abbia comprato il romanzo, scegliendolo tra molti altri in libreria, con l'implicazione che l'acquisto comportava un primo e decisivo atto di scelta. E quando, più avanti nel testo, il Lettore si

confronta con il Non Lettore Irnerio, una delle funzioni del loro incontro è quella di rammentare al Lettore che la continuazione dell'atto di lettura dipende anche dalla reiterazione dell'atto di scelta. In altre parole, egli si trova impegnato in una lotta costante con il narratore che cerca di negare la sua libertà di scelta «coinvolgendolo» negli «eventi» della narrazione. Questo determina il campo magnetico di movimento e di contromovimento entro cui ha luogo la narrazione, che sprigiona continuamente nuove possibilità di significato. (È rilevante notare che questa tensione primaria trova isotopie a molti altri livelli: nell'apparente dicotomia tra testo e contesto, nella progressione, nello spazio e nel tempo, attraverso il processo di lettura, controbilanciato da una regressione alla ricerca di un Ur-Autore, una Causa Prima, un Auctor che sta in agguato dietro tutti i processi e le strategie narrative).

Dopo l'incontro tra il Lettore e il suo testo, nel primo capitolo, cioè dopo «[esserti trovato] di fronte a qualcosa che ancora non sai bene cos'è» (9), si gira la pagina alla scoperta di ciò che si suppone debba essere il «vero» romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore.* Il nuovo capitolo, dopo tutto, porta lo stesso titolo del libro. La storia in esso contenuta, o liberata da esso, raccontata in prima persona, coinvolge un agente segreto che giunge in una stazione sperduta in una notte d'inverno, alla ricerca di un forestiero con il quale dovrebbe scambiare qualche parola in codice e una valigia. Ma lo straniero non compare e alla fine il narratore viene avvertito dal commissario della polizia del luogo (presumibilmente un altro agente) di fuggire visto che ne ha ancora il tempo; l'agente che doveva incontrare è stato ucciso. Il capitolo si chiude sulla scena del narratore che si affretta alla volta del negozio di una donna che abbiamo già «incontrato»: ella ha appena divorziato dal marito, un medico, e quest'ultimo sembra capace di vendicarsi su qualunque ipotetico amante della exmoglie. Viene presentata un'intera gamma di possibilità e di attese: ma la «storia» non continua e non viene mai ripresa (almeno, non nell'ambito di quello che consideriamo il *mondo presentato* del testo). Di fatti, nel secondo capitolo, il Lettore viene a sapere che è in possesso di una copia mal impaginata del romanzo. Esso ne contiene infatti solo il capitolo iniziale. Quando ritorna in libreria per cambiare la copia del libro, incontra una giovane donna nella sua identica situazione: e tramite il confronto tra Lettore (Esplicito) e Lettrice (Alternativa), si apre una nuova storia che prende forma all'interno della narrazione del romanzo in quanto tale. Calvino è deciso a smascherare e distruggere la nozione convenzionale di differenza tra *fabula* e *intreccio, mondo presentato* e *processo presentazionale.*

Oltre al «romanzo da leggere», prende forma, sotto gli occhi del Lettore, «un possibile romanzo da vivere» (32), cosa che naturalmente implica che noi, i «veri» lettori di entrambe le storie, possiamo essere tirati dentro o catturati nelle *nostre* storie che si evolvono gradualmente. Il «possibile romanzo da vivere» mette a fuoco sia le differenze che le somiglianze tra mondi cosiddetti «fittizi» e «reali». Analogamente, tanto il narratore che l'autore sono coinvolti nel processo: quando il «personaggio» della moglie del dottore comincia ad affiorare da uno sciame di parole, significato da un aggregato di significanti, il narratore avverte esplicitamente: «È la tua attesa di lettore che spinge l'autore verso di lei» (20). Questo riporta alla mente la brillante introduzione di Russell Hoban alla *Household Tales of the Brothers Grimm,* in cui lo scrittore precisa che l'espressione originaria *Es lebte einmal ein Königin...* non dovrebbe venir tradotta, come si fa abitualmente, *Una volta viveva una vecchia regina... (Once upon a time* there *lived an old queen...)* ma, letteralmente *Una volta esso viveva una vecchia regina... (Once upon a time* it *lived an old queen...).* È come se la regina fosse portata all'esistenza da qualcosa di interno ed esterno alla storia; una coscienza che Hoban rapporta all'origine latina della parola *fiction,* vale a dire *fingere,* "fare" o "formare" «Diamo per scontato», scrive Hoban, «che, in un modo o nell'altro, ci sia sempre *fiction* sotto forma di storia: formare, dar forma. Perché lo diamo per scontato? Perché facciamo *fiction?* Perché diciamo: "Che succede se..."?» «Noi facciamo *fiction* perché siamo *fiction.* Perché ci fu un tempo in cui essa ci portava all'esistenza [*it lived us into being*]. Ci portava ad esistere e ci fa vivere ancora. Componiamo le storie perché noi siamo storie... Viviamo il nostro tempo e il nostro tempo ci vive. È così che va il mondo: cicli infiniti di guadagno e di perdita, scambi continui di energia» (Hoban 1977: 11-13).

Ma ritorniamo al Calvino (dico deliberatamente «il Calvino», come se il testo potesse anche essere letto come estensione di un altro tipo di realtà, come supplemento a qualche altro mondo «reale»): in libreria, il Lettore e la Lettrice apprendono che causa della confusione è il fatto che un romanzo completamente diverso, *Fuori dell'abitato di Malbork,* di un certo Tazio Basakbal, è stato accidentalmente rilegato nella copertina di Calvino. Per cui i due se ne ritornano a casa con una copia di Basakbal sotto il braccio.

Ma no. Si tratta di una storia completamente diversa. Questa sembra che si svolga in Polonia e racconta di un uomo che porta a casa suo figlio per sottrarlo all'antagonismo con un'altra famiglia. Il giorno seguente il padre parte per il luogo della contesa accompagnato da un ragazzo diverso: il narratore; i giovani si sono scambiati; ognuno diventa quello che Derrida definirebbe un supplemento dell'altro: cioè tanto una sostituzione che un eccesso. E di fatto avviene una sorta di trasformazione: il secondo «diventa» il primo, che agisce come un codice all'interno del romanzo, una metafora per una molteplicità di strategie analoghe a diversi livelli del testo.

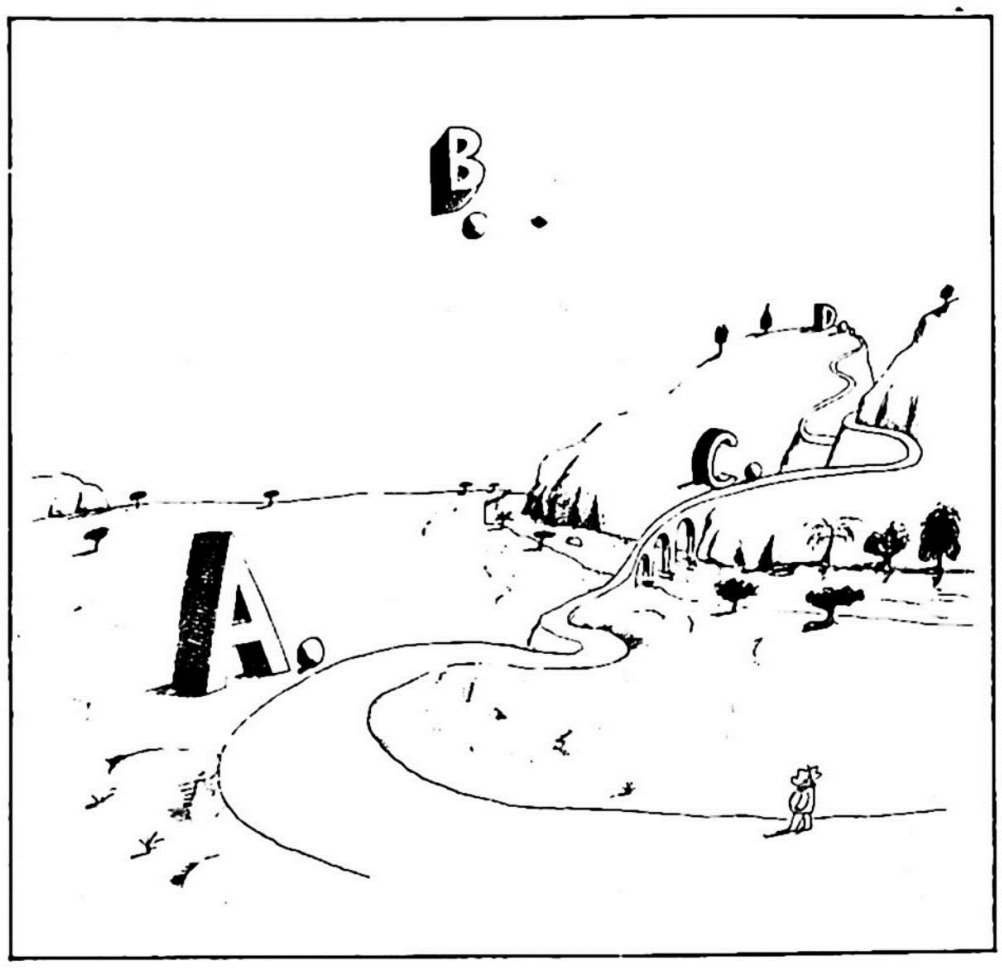
Questo è il momento cruciale in cui ci prende la seconda storia-nella-storia: veniamo a sapere nel terzo capitolo che il resto del libro di Basakbal consiste solo di pagine bianche-premonizione questa del vuoto che minaccia i personaggi delle storie successive. Il vuoto che minaccia il lettore dietro la superficie delle parole. Parole che non funzionano più come *segni* attendibili («Sotto ogni parola c'è il nulla» (83); un viaggio in aereo in Sud America è come attraversare «una discontinuità dello spazio» (211); e proprio il grande impostore Ermes Marana riassume l'esperienza dicendo «...dietro la pagina scritta c'è il nulla: il mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso, menzogna» (242)).

Spinto dall'ossessione di proseguire la lettura, accecato da quello che Frank Kermode definiva «il senso di una conclusione», e — nel processo — tenendo poco conto della sua libertà di scelta, il Lettore telefona alla Lettrice Alternativa, ma solo per sentirsi dire che la copia di Basakbal che lei ha è difettosa come la sua. Finiscono all'università, all'istituto di lingue botno-ugriche, dove sembra sia conservato, in una lingua morta, il cimmerio, il testo originale del loro romanzo mutilo. Nel suo ufficio nel cuore del labirintico edificio dell'università (altro codice del romanzo), assediato da una montagna di libri («Questo mondo fitto di scrittura che ci circonda da ogni parte» (48)), il professor Uzzi-Tuzii, personaggio caricaturale, comincia a legger loro il romanzo, traducendolo all'impronta. È una lettura «in un ambiente già saturo di letteratura» (Butor, *Répertoire 3*), alla ricerca di ciò che si dimostra essere l'inafferrabile: l'esperienza *prima* di lettura, la vera genesi della lettura, un Eden di lettura innocente. Scrive Calvino: «Leggere... è sempre questo: c'è una cosa che è lì, una cosa fatta di scrittura, un oggetto solido, materiale, che non si può cambiare, e attraverso questa cosa ci si confronta con qualcos'altro che non è presente, qualcosa che fa parte del mondo immateriale, invisibile, perché è solo pensabile, immaginabile, o perché c'è stato e non c'è più, passato, perduto, irraggiungibile, nel paese dei morti...

...O che non è presente perché non c'è ancora, qualcosa di desiderato, di temuto, possibile o impossibile... leggere è andare incontro a qualcosa che sta per essere e ancora nessuno sa cosa sarà...» (71). Questo divario tra presenza e assenza, presente e passato, presente e futuro, che lascia solo tracce dell'uno nell'altro, è, naturalmente, quello che Derrida chiamerebbe *différance,* che comporta non solo «differenza» ma «differimento» (cfr. Derrida 1984), una costante dilazione di significato.

Possiamo accettare, come il professor Uzzi-Tuzii, la vecchia argomentazione logocentrica che rapporta il «significato originario» al Verbo che in principio era in Dio, che era Dio; oppure possiamo tentare la decostruzione, in cui il significato è generato e dato come serie infinita di possibilità e non come un fagotto di vestiti pre-disposti da un mittente in una valigia che viene disfatta, ancora intatta, da un destinatario. Questa è l'alternativa suggerita dalla Lettrice, la quale, a questo punto del testo, ha un nome: Ludmilla. Ed è la lotta tra queste opzioni, tra queste visioni del mondo, tra questi approcci alla *fiction,* che costituisce la «sostanza» (attenzione, lettore!) del discorso di Calvino.

Saul Steinberg



Nel terzo capitolo questo processo è appena cominciato; non è certo una sorpresa che l'Urtesto del professore si riveli un'altra storia ancora, il capitolo iniziale di una nuova narrazione che non conduce in nessun luogo, o che conduce, al massimo ancora ad un'altra *fiction*.

Questa nuova storia, *Sporgendosi dalla costa scoscesa,* scritta in prima persona come le altre, ci presenta uno straniero in un luogo di villeggiatura del nord. Costui viene ingannato da una giovane, sulla spiaggia, che lo induce a procurarle un'àncora a grappino con relativa corda che lei desidererebbe disegnare. Lo straniero si ritrova così coinvolto in un'avventura in cui un uomo viene aiutato a evadere di prigione. L'ingenuità dello straniero — come quella di un lettore che si lascia «disegnare» in una storia — lo espone a un grande pericolo e ad una imponente responsabilità: ma la narrazione ancora una volta si interrompe, e quando scopriamo che il capitolo non ha un seguito, si sprigiona la sensazione di vuoto. Però il lettore sta cominciando a scoprire qualcosa di significativo: per quanto le storie — o gli inizi delle storie — siano completamente indipendenti tra loro, tutte funzionano come varianti o parodie di romanzi polizieschi in cui il rischio dell'arresto è bilanciato dalla possibilità di liberazione o di fuga. Tutte costituiscono parte di un codice che denota il lettore stesso, sottomesso al potere totalitario di un autore che inganna le sue certezze e la sua libertà di scelta, nella misura in cui egli si trova impigliato nella sua stessa ricerca di una storia-sotto-la-narrazione, o di un significato-sotto-la-storia (ma anche questo non è un processo banale, perché il coinvolgimento in una storia implica, al contempo, la «fuga» dalla schiavitù dell'*hic et nunc,* implica cioè l'esperienza di «realtà» del lettore).

Sia il Lettore Esplicito che la Lettrice Alternativa insistono nella ricerca del romanzo «originario», del romanzo «totale». Disilluso dalla variante «sbagliata» del professor Uzzi-Tuzii, il Lettore comincia a frequentare il seminario di un altro cattedratico che dovrebbe commentare il testo «giusto». Com'è prevedibile, si tratta di un altro vicolo cieco (per il Lettore; nell'ambito del più ampio contesto del testo calviniano, si apre un'intera gamma di nuove possibilità). Questa storia, intitolata *Senza temere il vento e la vertigine,* presenta tre giovani in una città occupata: è una situazione di tradimento, raccontata con tale abilità e finezza che è quasi impossibile accertare chi tradisca e chi venga tradito. «Che c'è dietro a tutto questo?» si chiede il lettore in preda allo smarrimento. Ma la risposta — se ancora ci si può aspettare una cosa tanto banale quanto una risposta — non dovrebbe sorprendere nessuno: «Il vuoto, il vuoto, là sotto... aiuto, la vertigine...» (81).

Da questo punto in poi, il romanzo offre esperienze di lettura sempre più da capogiro: ogni capitolo si pone come supplemento di ciò che è accaduto prima e come introduzione a ciò che deve ancora accadere. Costituisce una dimostrazione preziosa di quanto afferma Derrida: «Da un lato, si esclude la prefazione ma bisogna scriverla: per integrarla, per cancellarne il testo nella logica del concetto che non può non presupporre se stesso. D'altro canto (quasi lo stesso) si esclude la prefazione ma la si scrive ancora facendola già funzionare come momento del testo rilanciato, appartenente all'economia testuale, che nessun concetto saprebbe anticipare o rilevare». Ciò lo conduce alla formulazione temporanea della relazione tra «esterno» e «interno» di un testo: «Sostenere che non esiste fuori-testo assoluto, non è postulare un'immanenza ideale, la ricostituzione incessante di un rapporto di lettura con se stesso. Non si tratta più dell'operazione idealista e teologica che, alla maniera hegeliana, sospende e rileva l'esterno del discorso, del logos, del concetto, dell'idea. Il testo afferma l'esterno, segue il confine di questa operazione speculativa, decostruisce e riduce allo stato di "effetti" tutti i predicati attraverso cui la speculazione si appropria dell'esterno. Se non vi è nulla al di fuori del testo, ciò implica, con la trasformazione del concetto di testo in generale, che quest'ultimo non sia più l'interno imbottito di un'interiorità o di un'identità-con-se-stesso... ma una diversa collocazione degli effetti di apertura e di chiusura» (Derrida 1972: 42).

Nel suo tentativo di trovare «l'origine di tutta questa confusione» (92), il Lettore si reca alla casa editrice che ha pubblicato tutti i libri incompleti. Dal dottor Cavedagna, indispensabile factotum, apprende che essi sono la conseguenza di un colossale imbroglio: in esso è coinvolto un certo Ermes Marana (si noti il nome Ermes, che è quello del dio Hermes: non solo il messaggero divino, ma il dio dell'arcana sapienza). Questo Marana, traduttore professionista, ha cominciato a produrre delle pseudotraduzioni di «originali» inesistenti. Cavedagna offre al Lettore un nuovo romanzo, *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa,* che si suppone scritto da uno scrittore belga, Bertrand Vandervelde: altra storia di una spia dal doppio o triplo passato che, con l'aiuto della sua amante, cerca di disfarsi delle sue disordinate vite precedenti (cosa che gli si rivela impossibile, come è d'altronde impossibile che il romanzo si scrolli di dosso il suo «passato», cioè i quattro capitoli precedenti).

Cercando disperatamente di risalire all'inafferrabile «vero» romanzo, il Lettore comincia ad aprirsi un varco nella corrispondenza tra l'editore e Marana, portando così in superficie un mosaico di paesi e luoghi e tempi, di aneddoti, brandelli e frammenti di filosofia. Il carteggio porta il Lettore alla scoperta di uno scrittore irlandese, Flannery, che vive in Svizzera; mentre il mondo attende bramoso il suo prossimo best-seller, Flannery si trova nei pasticci, perché Marana gli ha sottratto il primo capitolo del suo nuovo libro e sta cercando di terminarlo usando il computer. Flannery, si scopre, ha plagiato l'ultimo romanzo dello scrittore belga; nella speranza febbrile che si tratti dell'opera lungamente agognata, il Lettore si porta via il testo *(In una rete di linee che s'allacciano)* solo per scoprire che si tratta di un altro inizio. (Un docente universitario passa, mentre fa *jogging,* vicino a una finestra aperta e sente un telefono che squilla; si ferma e risponde. Si ritrova così coinvolto in un rapimento. In altre parole, rispondendo alla sfida dall'*interno* della casa — uno spazio diverso dall'*esterno* dove lui si trova — egli si imbarca in un'avventura rischiosa quanto quella intrapresa dal lettore che, dall'esterno del libro risponde a un appello dal di dentro. In una storia precedente, il narratore attendeva «messaggi, avvisi segnali» (53) dall'esterno: è un processo a doppio senso che implica sempre tanto l'esterno che l'interno: «testo» e «realtà». («Percorro una serie di luoghi che dovrebbero essere sempre più interni mentre invece mi trovo sempre più fuori» (226): questo confessa il narratore di un altro capitolo iniziale del romanzo).

Mentre il Lettore è ancora assorbito dal frammento scritto dal vero o falso Flannery, squilla il telefono ed egli viene chiamato a casa di Ludmilla. (In altri termini, la «storia» riflette quello che è appena successo nella storia-nella-storia. Non è un caso che specchi e caleidoscopi ricorrano frequenti nel testo). Ma Ludmilla non è in casa e nel suo «inseguimento del libro interrotto» (152), il Lettore si im-

batte in un'intera collezione segreta di libri — per lo piú di Flannery — e negli inequivocabili indizi della presenza di Marana. Nella corrispondenza esaminata presso l'editore, il Lettore ha incontrato riferimenti continui a una donna somigliante a Ludmilla; trovare tracce di Marana nella casa di lei è quindi una scoperta spiacevole. Ancora una volta sembra che due mondi si fondano l'uno nell'altro da direzioni opposte.

Al ritorno di Ludmilla, inevitabilmente le loro frustrazioni a lungo represse esplodono in una scena d'amore violenta ed estatica: «Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali di informazioni tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative... Tutti codici, tutti poveri alfabeti attraverso i quali un essere umano crede in certi momenti di star leggendo un altro essere umano» (155): un'esperienza strettamente legata alla terminologia sessuale con la quale autori come Barthes (1975 e 1981) e la Kristeva (1980) affrontano l'atto di lettura. Scrive Barthes (1973): «Si tratta di un luogo comune della letteratura: la Donna copia il Libro. In altre parole, ogni corpo è una citazione del già-scritto».

Il Lettore crede di aver finalmente trovato il «vero» Flannery nella libreria di Ludmilla, ma non è cosí: ha letto male un titolo. Quest'ultimo — *In una rete di linee che si intersecano* — mostra un finanziere miliardario ossessionato dagli specchi e dai caleidoscopi. («È la mia immagine che voglio moltiplicare», 162) il quale viene rapito: ma non viene detto se venga rapito dai suoi avversari o dai suoi stessi uomini che seguono le sue istruzioni.

Ancora prigioniero dell'«incantesimo delle letture interrotte» (244), il Lettore va alla ricerca di Flannery, come possibile Origine Prima. Il capitolo ottavo ci propone gli appunti da un diario di Flannery, buttati giú nello sforzo di trovare ispirazione per il suo nuovo libro, mentre scruta attraverso il cannocchiale una donna (Ludmilla?!) che legge, seduta sulla sedia a sdraio nel suo chalet. Egli immagina due scrittori (uno di questi è Vandervelde, il suo *alter ego*, che si suppone che Flannery abbia plagiato) che osservano la donna cercando di scrivere quello che ciascuno dei due crede che ella voglia leggere. Si aprono possibilità accecanti, e ognuna di esse costituisce un prismatico commento a ciò che è già accaduto nel testo. Uno dei piú significativi suggerimenti di Flannery è formulato cosí: «... tra il libro da scrivere e le cose che già esistono ci può essere solo una specie di complementarietà: il libro dovrebb'essere la controparte scritta del mondo non scritto; la sua materia dovrebbe essere ciò che non c'è né potrà esserci se non quando sarà scritto, ma di ciò che c'è sente oscuramente il vuoto nella propria incompletezza» (171-172).

Siamo nuovamente ricondotti alla nozione di supplemento: se esso offre, come suggerisce Flannery, qualcosa di complementare, derivante da una consapevolezza di «incompletezza», di mancanza, esso deve necessariamente implicare, d'altro canto, una nozione di eccesso. Scrive Todorov (1971): «Ogni racconto sembra avere qualcosa di eccessivo, un supplemento che resta al di fuori della forma chiusa prodotta dallo sviluppo della trama. Al contempo, e per questa stessa ragione, questo qualcosa in piú, caratteristico della narrativa, è qualcosa in meno». E il punto di incontro di questi supplementi, al tempo stesso insufficienti ed eccessivi, è il lettore. Con il suo intervento, e solo per tramite suo, vengono attivate le relazioni. Nel testo di Calvino ciò è dimostrato dalla funzione del Lettore Esplicito all'interno della narrazione: egli è un «personaggio», una «creatura» del narratore. Ma allo stesso tempo egli agisce «a beneficio» del «lettore reale». La sua presenza esaspera le divergenze del testo; egli *diviene* «la» divergenza del testo — e anche, attraverso la lettura, il tassello che la colma.

Nella conversazione tra il Lettore Esplicito e Flannery, che segue la lettura del diario di quest'ultimo, lo scrittore irlandese (chi altri potrebbe essere se non un irlandese?) rivela che egli riconosce il «vero» testo dietro le ultime due contraffazioni che il Lettore ha scoperto: si tratta, dice, di un romanzo giapponese intitolato *Sul tappeto di foglie illuminato dalla luna* di un certo Takakumi Ikoka, che offre (in traduzione inglese!) al Lettore. Il capitolo si chiude con una riflessione del Lettore: «Forse la sua intensità di lettura è tale da aspirare tutta la sostanza del romanzo all'inizio, cosicché non ne resta piú per il seguito. A me questo succede scrivendo: da qualche tempo ogni romanzo che mi metto a scrivere si esaurisce poco dopo l'inizio come se già vi avessi detto tutto quello che avevo da dire. Mi è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo di inizi di romanzo» (197). A questa segue un preciso riassunto del libro che abbiamo letto fino a questo punto: un libro che scrive se stesso, o che quanto meno osserva se stesso nel processo del suo affiorare, come noi stessi veniamo osservati nell'atto della lettura: mentre leggiamo, veniamo letti; mentre leggiamo, veniamo scritti; mentre leggiamo, scriviamo. Il movimento esterno è entrato nel flusso interno e ancora una volta il punto di contatto è il lettore: tu, io.

Il nuovo capitolo (giapponese) che incontriamo è una esplorazione non di «entità», ma di «relazioni», che è stata la preoccupazione essenziale del romanzo nascente stesso: nel delineare delicatamente e sottilmente il rapporto personale tra uno studente giapponese e il suo professore — espresso ma anche contrastato da un interesse erotico crescente per la figlia del professore e dal modo ironico in cui ne deriva una situazione in cui egli fa l'amore con la *madre* di lei — Calvino impiega l'espediente «tipicamente giapponese» del riferimento obliquo: descrive le foglie che cadono quanto egli è «in realtà» interessato ai suoi personaggi: «La pioggia delle foglioline del ginkgo è caratterizzata dal fatto che in ogni momento ogni foglia che sta cadendo si trova a un'altezza diversa dalle altre, per cui lo spazio vuoto e insensibile in cui si situano le sensazioni visive può essere suddiviso in una successione di livelli in ognuno dei quali si trova a volteggiare una e una sola fogliolina» (209). Viene cosí ricatturato l'episodio chiave della storia, in cui lo studente, mentre fa l'amore con la madre, si rende conto che padre e figlia li stanno guardando: «Nella sua fredda pupilla, nella piega ferma delle sue labbra, si rifletteva lo spasimo della signora Miyagi riflesso nello sguardo di sua figlia» (208).

E' possibile che quest'ultima «cattiva lettura» (per usare un'espressione di Harold Bloom) possa essere anche attribuita all'inafferrabile Ermes Marana che, come apprendiamo, è appena stato in Giappone; è quindi inevitabile che il nostro Lettore vada ora alla ricerca di questo infido personaggio. Parte per il Sud America dove Marana è stato visto di recente; una donna che somiglia in modo ambiguo a Lotaria, la sorella di Ludmilla, ma che insiste a dire che il suo nome è Corinna (anche conosciuta come Gertrude, Ingrid, Sheila, Alfonsina, Alexandra, eccetera), lo raggiunge; e ben presto egli viene gettato in prigione anche se è impossibile dire se la donna fosse o no dalla sua parte. Questa carcerazione letterale (o letteraria?) è la logica conseguenza di tutti gli arresti a cui abbiamo assistito nei capitoli precedenti; il dittatore sud americano che imprigiona il nostro Lettore altro non è se non il risultato inevitabile di molti autori-despoti in cui ci siamo imbattuti nel romanzo: «Lettore, cosa fai? Non resisti? Non sfuggi? Ah, partecipi...» (220).

In prigione, il Lettore apre un libro che nel paese in cui si trova è stato proibito. È intitolato *Intorno a un fossa vuota* ed è palesemente «ispirato» dall'opera dello scrittore argentino Borges (anche altri romanzi iniziati, già incontrati, sono parodie trasparenti di Simenon, Fleming o Kawabata: viene in tal modo aperta una vasta gamma di prospettive intertestuali). Nella nuova storia, il narratore va alla ricerca di sua madre e si ritrova con due possibilità ugualmente plausibili: in entrambe c'è una bella figlia con la quale gli piacerebbe avviare una relazione, se solo potesse avere la certezza che non si tratta di sua sorella. Si giunge ad un confronto, in perfetto stile borgesiano, tra il narratore e il suo *alter ego*, Faustino Higueras, che praticamente risorge dalla tomba (come hanno fatto tanti altri personaggi del romanzo, che sono resuscitati dalla tomba dei loro prototipi) per prospettargli la morte.

Il governo del paese sud americano in cui il Lettore Esplicito si ritrova prigioniero si rivela essere «dalla sua parte» — però anche questa è una trappola! E dopo la liberazione egli viene inviato per una missione ufficiale in un altro paese che si trova presumibilmente al di là della Cortina di Ferro. Si viene a sapere che Marana stesso era stato messo in carcere, ma che poi era stato liberato: «Una finta evasione, un finto espatrio clandestino, ed è tornato a far perdere le sue tracce... Ora pratica la mistificazione per la mistificazione...» (243). Ci si rivela sempre piú il modo incostante in cui questo romanzo, che si muove sempre piú profondamente all'interno delle sue stesse spirali, in realtà si stia rovesciando per essere tradotto nei termini della «nostra» realtà: un mondo di politica e di regimi autoritari in cui l'esercizio del potere somiglia in modo sorprendente alle strategie usate da uno scrittore nel suo

Daniel Gil

lavoro.

Nel nuovo paese, il Lettore entra in possesso di un altro manoscritto, *Quale storia laggiù attende la fine?*, ma visto che la polizia segreta gli sta alle costole, riesce a leggerne solo il primo capitolo. In esso, il narratore si avvicina alla sua amata Franziska, ed elenca tutti gli ostacoli che si frappongono tra loro: «Basta che resti uno strato di crosta terrestre abbastanza solida sotto i piedi e il vuoto da tutte le altre parti» (250). Quando la polizia tenta di intervenire, egli la «cancella» con le parole e finisce, con Franziska, in un caffè le cui pareti sono coperte di specchi, esattamente come egli le aveva immaginate.

Ci rimangono solo le parole, con cui è raccontata la storia. Le cose sono cancellate. Le parole restano; non «abbiamo» storia alla fine, soltanto il racconto di una storia. «Il testo ''ripete'' la sua irriducibile struttura di non-presenza», scrive Josué V. Harari in *Critical factions/critical fictions*, e «tramite la sua logica supplementare, esso si auto-decostruisce nell'atto stesso della sua costituzione» (Harari 1979: 38). Ma quel «racconto di una storia», quell'«atto della sua costruzione» non implica solo le parole; questo è l'assunto dell'intera «logica supplementare»: ogni storia finisce in un vicolo cieco, ma essa esorbita dai propri confini e si espande nelle continue peregrinazioni del Lettore Esplicito, e, tramite lui, nella ricerca dei «veri» lettori: la parola si espande nel mondo.

Il Lettore e Ludmilla decidono di sposarsi. Nell'ultimo capitolo, lei ha sonno: spegne la luce e si gira sul fianco. Non fanno l'amore. Non è necessario: «— E tu: — Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte di inverno un viaggiatore* di Italo Calvino» (262): e noi sappiamo, che, dopo tutto, i movimenti e i processi del romanzo, e di lettura, sono anche i movimenti e i processi dell'amore e del desiderio: questo è quanto dice il testo di Calvino; e l'ha prodotto tra molte altre letture, dimostrando che: «Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte» (261).

Un Lettore Ultimo, e un significato finale, hanno entrambi eluso il Lettore. Eppure, di ritorno dai suoi viaggi, frugando in una biblioteca, come sempre «satura di letteratura», egli ha intravisto qualcosa di infinitamente piú significativo che è venuto alla luce (che viene alla luce mentre leggiamo): non solo l'accumulazione di ostacoli che il testo ha eretto contro la ricerca di «un» significato, ma il fatto che il testo stesso è diventato ricerca e ostacolo, perché il testo ha scritto se stesso attraverso l'intervento del lettore, e poi, come parte del medesimo processo, ha «cancellato» se stesso. «Nessun sistema è statico», scrive Hoban (1977: 13); «esso è sempre nel processo di diventare ciò che non è. Due cariche elettriche si attraggono con la stessa forza con cui si respingono». Proprio diventando «nient'altro che un testo» esso si ribalta diventando «tutto tranne un testo». L'Autore non è stato trovato, ma si sono trovati il Lettore e la Lettrice e, nella loro unione sessuale, è stato consumato un altro tipo di unione tra Lettore e lettore, creando in questo processo una intera e nuova gamma di possibilità nell'ambito del concetto di intertestualità.

Nella scena della biblioteca, il Lettore compila freneticamente una scheda dopo l'altra, alla ricerca dei dieci libri inafferrabili di cui ha trovato traccia girando per il mondo. Scopre cosí che i dieci titoli combinati insieme compongono un'unica frase: «*Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che si intersecano sul tappeto di foglie illuminato dalla luna intorno a una fossa vuota, — Quale storia laggiú attende la fine?*» (260).

Da un punto di vista sintattico, tutto si «compie» in una frase completa, che ricorda inevitabilmente una delle ricerche di Todorov sulla frase come modello della narrativa (Todorov 1971). Ma Calvino supera Todorov: una frase può certamente essere compiuta, ma il «senso» della frase narrativa riposa sul modo in cui essa ha infranto barriere sintattiche e linguistiche per fondersi con la completa esperienza del Lettore. Detto altrimenti: «la» frase che emerge dalla narrativa di Calvino equivale a null'altro che a una domanda a cui il lettore deve rispondere: «Perché lo scopo del lavoro letterario (della letteratura come lavoro) — scrive Barthes (1973) — è quello di rendere il lettore produttore del testo e non piú consumatore». Avanzando di un altro passo ancora, possiamo associarci a Genette: «Il lavoro è in ultima istanza solo lo strumento ottico che l'autore offre al lettore per aiutarlo a leggere in se stesso» (1976). Quello che «in realtà» ottiene Calvino è di portare il lettore a ribellarsi contro l'autorità o la finalità testuali per assumersi la sua piena responsabilità come essere umano.

BARTHES Roland 1973
S/Z, Torino, Einaudi, 1970.
Il piacere del testo, Torino, Einaudi, 1973. 1981
Frammenti di un discorso amoroso, Torino, Einaudi, 1977.
BLOOM Harold ed altri.
Deconstruction and Criticism, London and Henley, 1979.
CALVINO Italo
Se una notte d'inverno un viaggiatore, Torino, Einaudi, 1979
DERRIDA Jacques 1969
Della Grammatologia, Milano, Jaca Book, 1967. 1972
La Dissemination, Paris, Seuil, 1984.
La voce e il fenomeno, Milano, Jaca Book, 1967.
FOUCAULT Michel 1971
L'archeologia del sapere, Milano, Rizzoli, 1969.
GENETTE Gérard 1976
Figure III, Torino, Einaudi, 1972.
HOBAN Russell
Household Tales of The Brothers Grimm, London 1977.
KRISTEVA Julia
Desire in Language, New York, 1980.
VARGAS LLOSA Mario 1979
La zia Julia e lo scribacchino, Torino, Einaudi, 1979.
RUTHROF Horst
The Reader's Construction of Narrative, London, 1981.
TODOROV Tzvetan
Poétique de la prose, Paris, Seuil, 1971.
UNESCO
Culture for All Peoples, for All Times, Paris, 1984.

Mondo scritto e mondo non scritto

Italo Calvino

L'interpretazione che André Brink dà del mio romanzo alla luce delle teorie letterarie contemporanee rivela, a me che conoscevo il romanziere sudafricano solo per la sua vasta e forte opera narrativa, una personalità di critico di grande intelligenza e sensibilità. Riflettendo a come potrei intervenire per spiegare i punti sui quali concordo e quelli sui quali sento di dover precisare la mia posizione, mi sono ricordato d'una conferenza che ho letto a New York nel 1983 (come «James Lecture» all'«Institute for the Humanities» della New York University) in cui ho toccato molti dei problemi affrontati da Brink. Ottima occasione dunque per pubblicare qui quel mio testo che finora ha visto la luce solo nella sua stesura originale in inglese nella «New York Review of Books».

Milton Glaser

Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare «il» mondo, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita.
Credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi. Dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca di uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione.

Appartengo a quella parte dell'umanità — una minoranza su scala planetaria ma credo una maggioranza tra il mio pubblico — che passa gran parte delle sue ore di veglia in un mondo speciale, un mondo fatto di righe orizzontali dove le parole si susseguono una per volta, dove ogni frase e ogni capoverso occupano il loro posto stabilito: un mondo che può essere molto ricco, magari ancor piú ricco di quello non scritto, ma che comunque richiede un aggiustamento speciale per situarsi al suo interno. Quando mi stacco dal mondo scritto per ritrovare il mio posto nell'altro, in quello che usiamo chiamare *il* mondo, fatto di tre dimensioni, cinque sensi, popolato da miliardi di nostri simili, questo equivale per me ogni volta a ripetere il trauma della nascita, a dar forma di realtà intelleggibile a un insieme di sensazioni confuse, a scegliere una strategia per affrontare l'inaspettato senza essere distrutto.

Questa nuova nascita s'accompagna ogni volta a riti speciali che significano l'ingresso in una vita diversa: per esempio, il rito di mettermi gli occhiali, dato che sono miope e leggo senza occhiali, mentre per la maggioranza presbite s'impone il rito opposto, cioè il togliersi gli occhiali usati per leggere.

Ogni rito di passaggio corrisponde a un cambiamento d'attitudine mentale: quando leggo, ogni frase deve essere prontamente compresa, almeno nel suo significato letterale, e deve mettermi in grado di formulare un giudizio: ciò che ho letto è vero o falso, giusto o sbagliato, piacevole o sgradevole. Nella vita ordinaria invece ci sono sempre innumerevoli circostanze che sfuggono al mio intendimento, dalle piú generali alle piú banali: mi trovo spesso di fronte a situazioni su cui non saprei pronunciarmi, su cui preferisco sospendere il giudizio.

Mentre attendo che il mondo non scritto si chiarisca ai miei occhi, c'è sempre una pagina scritta a portata di mano, in cui posso tornare a tuffarmi; m'affretto a farlo, con la piú gran soddisfazione: là almeno, anche se riesco a capire solo una piccola parte dell'insieme, posso coltivare l'illusione di star tenendo tutto sotto controllo.

Credo che anche nella mia gioventú le cose andavano in questo modo, ma a quell'epoca m'illudevo che mondo scritto e mondo non scritto si illuminassero a vicenda; che le esperienze di vita e le esperienze di lettura fossero in qualche modo complementari, e a ogni passo avanti compiuto in un campo corrispondesse un passo avanti nell'altro. Oggi, posso dire che del mondo scritto conosco molto di piú che una volta: all'interno dei libri, l'esperienza è sempre possibile, ma la sua portata non s'estende al di là del margine bianco della pagina. Invece, quello che succede nel mondo che mi circonda non finisce si sorprendermi, di spaventarmi, di disorientarmi. Ho assistito a molti cambiamenti nella mia vita, nel vasto mondo, nella società, e a molti cambiamenti anche in me stesso, eppure non riesco a prevedere nulla, né per me, né per le persone che conosco, e tanto meno riguardo al futuro del genere umano. Non saprei prevedere i rapporti futuri tra i sessi, tra le generazioni, gli sviluppi futuri della società, delle città e delle nazioni, che tipo di pace ci sarà o che tipo di guerra, cosa significherà il denaro, quali degli oggetti d'uso quotidiano scompariranno e quali appariranno di nuovi, che genere di veicoli e di macchinari si useranno, quale sarà il futuro del mare, dei fiumi, degli animali, delle piante. So bene che condivido questa ignoranza con coloro che, al contrario, pretendono di sapere: economisti, sociologi, politici; ma il fatto di non essere solo non mi dà alcun sollievo.

Mi può dare qualche sollievo il pensiero che la letteratura ha sempre capito qualcosa di piú delle altre discipline, ma questo mi fa ricordare che gli antichi vedevano

nelle lettere una scuola di saggezza, e mi rendo conto di quanto oggi ogni idea di saggezza sia irraggiungibile.

A questo punto mi chiederete: se dici che il tuo vero mondo è la pagina scritta, se solo là ti senti a tuo agio, perché vuoi staccartene, perché vuoi avventurarti in questo vasto mondo che non sei in grado di padroneggiare? La risposta è semplice: per scrivere. Perché sono uno scrittore. Quello che ci si aspetta da me è che mi guardi intorno e catturi delle rapidi immagini di quel che succede, per poi tornare a chinarmi sulla mia scrivania e riprendere il lavoro. È per rimettere in moto la mia fabbrica di parole che devo estrarre nuovo combustibile dai pozzi del non scritto.

Ma cerchiamo di guardare meglio come stanno le cose. È proprio cosí che succede? Le principali correnti filosofiche del momento dicono: no, niente di questo è vero. La mente dello scrittore è ossessionata dalle contrastanti posizioni di due correnti filosofiche. La prima dice: il mondo non esiste; esiste solo il linguaggio. La seconda dice: il linguaggio comune non ha senso; il mondo è ineffabile.

Secondo la prima, lo spessore del linguaggio si erge al di sopra d'un mondo fatto d'ombre; secondo la seconda, è il mondo a sovrastare come una muta sfinge di pietra un deserto di parole come sabbia trasportata dal vento. La prima corrente ha stabilito le sue sorgenti principali nella Parigi degli ultimi venticinque anni; la seconda scorre dall'inizio del secolo partendo da Vienna ed è passata attraverso varie trasmigrazioni riacquistando attualità in anni recenti anche in Italia. Entrambe le filosofie hanno forti ragioni dalla loro. Entrambe rappresentano una sfida per lo scrittore: la prima, esige l'uso d'un linguaggio che risponda solo a se stesso, alle sue leggi interne; la seconda, l'uso d'un linguaggio che possa far fronte al silenzio del mondo. Entrambe esercitano su di me il loro fascino e la loro influenza. Ciò significa che finisco per non seguire né l'una né l'altra, che non credo né nell'una né nell'altra. In cosa credo, allora?

Vediamo un momento se posso trarre qualche vantaggio da questa difficile situazione. Prima di tutto, se sentiamo cosí intensamente l'incompatibilità tra lo scritto e il non scritto, è perché siamo molto piú consapevoli di cos'è il mondo scritto: non possiamo dimenticarci neanche per un attimo che è un mondo fatto di parole, usate secondo le tecniche e le strategie proprie del linguaggio, secondo gli speciali sistemi in cui s'organizzano i significati e le relazioni tra significati. Siamo consapevoli che quando ci viene raccontata una storia (e quasi tutti i testi scritti raccontano una storia, anche un saggio filosofico, anche un bilancio di società anonima, anche una ricetta di cucina) questo racconto è messo in moto da un meccanismo, simile ai meccanismi d'ogni altro racconto.

Questo è un grande passo avanti: oggi siamo in grado d'evitare molte confusioni tra ciò che è linguistico e ciò che non lo è, e cosí possiamo vedere chiaramente i rapporti che intercorrono tra i due mondi.

Non mi resta che fare la controprova, e verificare che il mondo esterno è sempre là e non dipende dalle parole, anzi è in qualche modo irriducibile alle parole, e non c'è linguaggio, non c'è scrittura che possano esaurirlo. Mi basta voltare le spalle alle parole depositate nei libri, tuffarmi nel mondo di fuori, sperando di raggiungere il cuore del silenzio, il vero silenzio pieno di significato... Ma qual è la via per raggiungerlo?

C'è chi, per avere un contatto col mondo di fuori, si limita a comprare il giornale ogni mattina. Io non sono cosí ingenuo. So che dai giornali posso trarre solo una lettura del mondo fatta da altri, o piuttosto fatta da una macchina anonima, specializzata nello scegliere dal pulviscolo infinito d'eventi quelli che possono essere setacciati come «notizia».

Altri, per sfuggire alla presa del mondo scritto, accendono la televisione. Ma io so che tutte le immagini, anche quelle colte piú dal vivo, fanno parte d'un discorso costruito, tal quale a quelle dei giornali. Dunque, senza comprare il giornale, senza accendere la televisione, mi limiterò a uscire e andare a spasso.

Ma ogni cosa che vedo nelle vie della città ha già il suo posto nel contesto dell'informazione omogeneizzata. Questo mondo che io vedo, quello che viene riconosciuto di solito come *il* mondo, si presenta ai miei occhi — almeno in gran parte — già conquistato, colonizzato dalle parole, un mondo che porta su di sè una pesante crosta di discorsi. I fatti della nostra vita sono già classificati, giudicati, commentati, prima ancora che accadano. Viviamo in un mondo dove tutto è già letto prima ancora di cominciare a esistere.

Non solo tutto quello che vediamo, ma i nostri stessi occhi sono saturi di linguaggio scritto. L'abitudine di leggere ha trasformato attraverso i secoli l'*Homo sapiens* in *Homo legens*, ma questo *Homo legens* non è detto che sia piú sapiente di prima. L'uomo che non leggeva sapeva vedere e udire tante cose che noi non percepiamo piú: le tracce delle belve che cacciava, i segni dell'avvicinarsi della pioggia o del vento; riconosceva le ore del giorno dall'ombra d'un albero e quelle della notte dall'altezza delle stelle sull'orizzonte. E quanto a udito, odorato, gusto, tatto, la sua superiorità su di noi non può essere messa in dubbio.

Detto questo, è bene chiarire che non sono venuto qui a proporre un ritorno all'analfabetismo per recuperare il sapere delle tribú paleolitiche. Rimpiango tutto ciò che possiamo aver perduto, ma non dimentico mai che i guadagni superano le perdite. Quello che sto cercando di capire è quel che possiamo fare oggi.

Devo ricordare le particolari difficoltà che incontro come italiano nei miei rapporti tanto col mondo che col linguaggio, cioè come scrittore d'un paese che dà continue frustrazioni a chi cerca di capirlo. L'Italia è un paese dove accadono molte storie misteriose, che vengono ampiamente discusse e commentate ogni giorno ma di cui non si arriva mai alla soluzione; un paese dove ogni avvenimento nasconde un complotto segreto, che segreto è, e segreto rimane; dove nessuna storia arriva alla fine perché non se ne conoscono gli inizi, ma tra inizio e fine possiamo goderne infiniti dettagli. L'Italia è un paese dove la società vive cambiamenti molto rapidi, anche nei costumi, nel comportamento: tanto rapidi che non sappiamo capire in che direzione ci muoviamo, e ogni fatto nuovo scompare subissato dalla valanga delle recriminazioni e dagli allarmi di degradazione e di catastrofe, oppure dalle dichiarazioni soddisfatte per la nostra tradizionale abilità di arrangiarci e sopravvivere.

Perciò le storie che possiamo raccontare sono contrassegnate da una parte dal senso dell'ignoto e dall'altra da un bisogno di costruzione, di linee tracciate con esattezza, d'armonia e geometria; è questo il nostro modo di reagire alle sabbie mobili che sentiamo sotto i piedi.

Quanto al linguaggio, è stato colpito da una specie di peste. L'italiano sta diventando una lingua sempre piú astratta, artificiale, ambigua; le cose piú semplici non vengono mai dette direttamente, i sostantivi concreti vengono usati sempre piú raramente. Questa epidemia ha colpito per primi i politici, i burocrati, gli intellettuali, poi si è generalizzata, con l'estendersi a masse sempre piú larghe d'una coscienza politica e intellettuale. Il compito dello scrittore è combattere questa peste, far sopravvivere un linguaggio diretto e concreto, ma il problema è che il linguaggio quotidiano che fino a ieri era la fonte viva a cui gli scrittori potevano ricorrere, adesso non sfugge all'infezione.

Insomma, io credo che noi italiani siamo nella situazione ideale per collegare la nostra attuale difficoltà nello scrivere romanzi colle riflessioni generali sul linguaggio e il mondo.

Un'importante tendenza internazionale nella cultura del nostro secolo, quello che possiamo chiamare l'approccio fenomenologico in filosofia e l'effetto di estraniazione in letteratura, ci spinge a rompere lo schermo di parole e concetti e a vedere il mondo come se si presentasse per la prima volta al nostro sguardo. Bene, ora proverò a fare il vuoto nella mia mente, e a lanciare sul paesaggio uno sguardo libero da ogni precedente culturale. Cosa succede? La nostra vita è programmata per la lettura e m'accorgo che sto cercando di *leggere* il paesaggio, il prato, le onde del mare. Questa programmazione non vuol dire che i nostri occhi siano obbligati a seguire un istintivo movimento orizzontale da sinistra a destra, poi di nuovo a sinistra un po' piú in basso e cosí via. (Naturalmente parlo di occhi programmati per leggere pagine occidentali; gli occhi giapponesi usano un programma verticale). Leggere, piú che un esercizio ottico, è un processo che coinvolge mente e occhi insieme, un processo d'astrazione o meglio un'estrazione di concretezza da operazioni astratte, come il riconoscere segni distintivi, frantumare tutto ciò che vediamo in elementi minimi, ricomporli in segmenti significativi, scoprire intorno a noi regolarità, differenze, ricorrenze, singolarità, sostituzioni, ridondanze.

Il paragone tra il mondo e un libro ha una lunga storia dal Medio Evo e dal Rinascimento. In che linguaggio è scritto il libro del mon-

Saul Steinberg

do?' Secondo Galileo, si tratta del linguaggio della matematica e della geometria, un linguaggio d'assoluta esattezza. È in questo modo che possiamo leggere il mondo d'oggi? Forse sì, se si tratta dell'estremamente lontano: galassie, quasars, *supernovae*. Ma quanto al nostro mondo quotidiano, ci appare scritto piuttosto come in un mosaico di linguaggi, come un muro pieno di graffiti, carico di scritte tracciate l'una addosso all'altra, un palinsesto la cui pergamena è stata grattata e riscritta piú volte, un collage di Schwitters, una stratificazione d'alfabeti, di citazioni eterogenee, di termini gergali, di scattanti caratteri come appaiono sul video d'un computer.

È una mimesi di questo linguaggio del mondo che dobbiamo cercare di raggiungere? Ciò l'hanno fatto alcuni dei piú importanti scrittori del nostro secolo: possiamo trovarne esempi nei *Cantos* di Ezra Pound, o in Joyce, o in qualche vertiginosa pagina di Gadda, sempre tentato dall'ossessione di collegare ogni dettaglio con l'intero universo.

Ma sarà proprio la mimesi la via giusta? Ero partito dall'opposizione inconciliabile tra mondo scritto e non scritto; se i loro due linguaggi si fondono, il mio ragionamento crolla. La vera sfida per uno scrittore è parlare dell'intricato groviglio della nostra situazione usando un linguaggio che sembri tanto trasparente da creare un senso d'allucinazione, come è riuscito a fare Kafka.

Forse la prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo è la piú semplice: fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il piú banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa piú nuova e piú interessante dell'universo.

Una delle lezioni che possiamo trarre dalla poesia del nostro secolo è l'investimento di tutta la nostra attenzione, di tutto il nostro amore per il dettaglio, in qualcosa che sia lontanissimo da ogni immagine umana: un oggetto o pianta o animale in cui identificare il nostro senso della realtà, la nostra morale, il nostro io, come ha fatto William Carlos Williams con un ciclamino, Marianne Moore con un nautilus, Eugenio Montale con un'anguilla.

In Francia, da quando Francis Ponge ha cominciato a scrivere poesie in prosa su umili oggetti come un pezzo di sapone o un pezzo di carbone, il problema della «cose in sé» ha continuato a contrassegnare la ricerca letteraria, attraverso Sartre e Camus, per toccare la sua espressione estrema nella descrizione d'un quarto di pomodoro compiuta da Robbe - Grillet. Ma credo che l'ultima parola non sia stata ancora detta. Recentemente in Germania Pater Handke ha scritto un romanzo basato interamente su paesaggi. E anche in Italia un approccio visivo è l'elemento comune di alcuni degli ultimi nuovi scrittori che ho letto.

Il mio interesse per le descrizioni è dovuto anche al fatto che l'ultimo mio libro, *Palomar*, comprende parecchie descrizioni. Cerco di fare in modo che la descrizione diventi racconto, pur restando descrizione. In ognuno di questi miei brevi racconti, un personaggio pensa solo in base a ciò che vede e diffida d'ogni pensiero che gli venga per altre vie. Il mio problema nello scrivere questo libro è stato che io non sono mai stato quello che si dice un osservatore; dunque la prima operazione che dovevo fare era concentrare la mia attenzione su qualcosa e poi descriverla, o meglio fare le due cose allo stesso tempo, perché non essendo un osservatore, se per esempio osservo una iguana allo zoo e non scrivo subito tutto quello che ho visto, me lo dimentico.

Devo dire che la maggior parte dei libri che ho scritto e di quelli che ho in mente di scrivere, nascono dall'idea che scrivere un libro cosí mi sembrava impossibile. Quando mi sono convinto che un certo tipo di libro è completamente al di là delle possibilità del mio temperamento e delle mie capacità tecniche, mi siedo alla scrivania e mi metto a scriverlo.

Cosí è successo col mio romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: ho cominciato immaginandomi tutti i tipi di romanzo che non scriverò mai; poi ho tentato di scriverli, di evocare all'interno di me stesso l'energia creativa di dieci diversi romanzieri immaginari.

Un altro libro che sto scrivendo parla dei cinque sensi, per dimostrare che l'uomo contemporaneo ne ha perso l'uso. Il mio problema scrivendo questo libro è che il mio olfatto non è molto sviluppato, manco d'attenzione auditiva, non sono un buongustaio, la mia sensibilità tattile è approssimativa, e sono miope. Per ognuno dei cinque sensi devo fare uno sforzo che mi permetta di padroneggiare una gamma di sensazioni e sfumature. Non so se ci riuscirò, ma in questo caso come negli altri il mio scopo non è tanto quello di far un libro quanto quello di cambiare me stesso, scopo che penso dovrebbe essere quello d'ogni impresa umana.

Voi potete obiettare che preferite i libri che convogliano una vera esperienza, posseduta fino in fondo. Ebbene, anch'io. Ma nella mia esperienza la spinta a scrivere è sempre legata alla mancanza di qualcosa che si vorrebbe conoscere e possedere, qualcosa che ci sfugge. E siccome conosco bene questo tipo di spinta, mi sembra di poterla riconoscere anche nei grandi scrittori le cui voci sembrano giungerci dalla cima d'un'esperienza assoluta. Quello che essi ci trasmettono è il senso dell'approccio all'esperienza, piú che il senso dell'esperienza raggiunta; il loro segreto è il saper conservare intatta la forza del desiderio.

In un certo senso, credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo: scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi. Nel momento in cui la mia attenzione si sposta dall'ordine regolare delle righe scritte e segue la mobile complessità che nessuna frase può contenere o esaurire, mi sento vicino a capire che dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione.

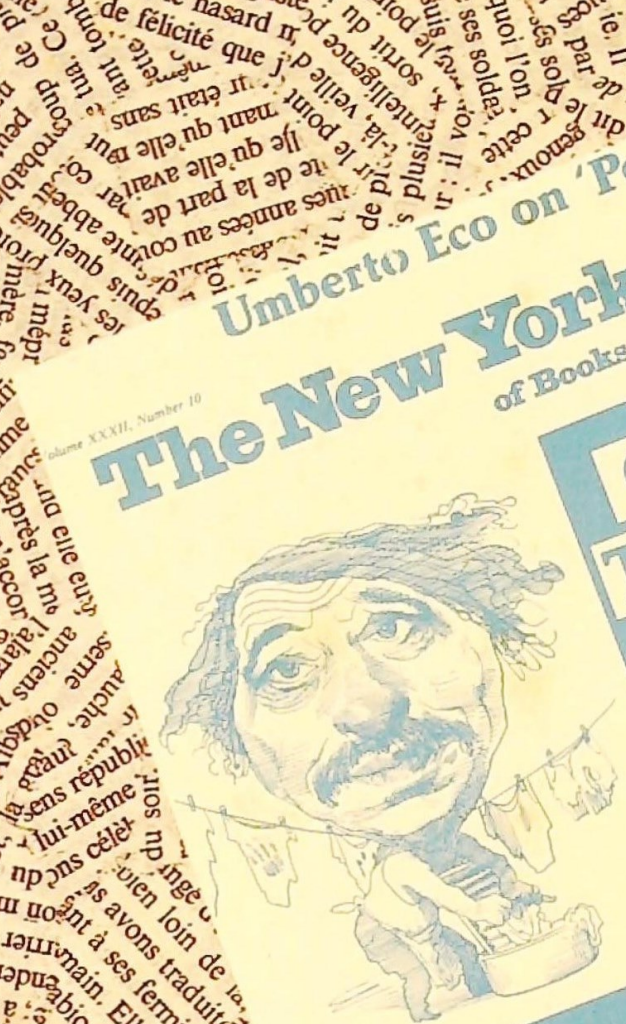
CALVINO Italo
Il sentiero dei nidi di ragno, Einaudi, Torino, 1947.
(A cura di) **Fiabe italiane**, Einaudi, Torino, 1956.
I nostri antenati, Einaudi, Torino, 1960.
Racconti, Einaudi, Torino, 1979.
Una pietra sopra, Einaudi, Torino, 1980.
Se una notte d'inverno un viaggiatore, Einaudi, Torino, 1979.
Cosmicomiche vecchie e nuove, Garzanti, Milano, 1984.
(A cura di), **Racconti fantastici dell'Ottocento**, Mondadori, Milano, 1983.
Palomar, Einaudi, Torino, 1984.

LETTRE
N° 3 - HIVER 84-85 - 30F
directeurs A.L. LIEHM, PAUL NOIROT
BRUCE CHATWIN
APOCALYPSES
JORGE SEMPRUN
RENE CHAR
F. RADDATZ
LES LUMIERES ET LEURS ENFANTS
S. HOFFMANN
MITTERRAND FACE A LA FRANCE
N. BOBBIO
DE LA DEMOCRATIE
A. RUTH
LE MYTHE SUEDOIS
A. ZINOVIEV
HOMO RUSSICUS
S. FUCHS P. SCHNEIDER
M. SIMECKA I. BRODSKI
NADINE GORDIMER
LETTRE DU PERU

LETTERA
Rivista trimestrale
Edizione italiana diretta da Federico Coen e Antonin J. Liehm
Anno 1 / Numero 2 / Autunno 1984 / L. 4.500 Iva inclusa
(Ottobre-Dicembre - sped.: Abb. Postale - GR IV - 70%)
INTERNAZIONALE 2
Un secolo di Kafka
Jiri Grusha, Philip Roth, Jirina Siklova, Karel Kosik, Nadine Gordimer
Il morso del serpente
Jan Kott
Foucault e la politica
Michael Walzer
Sulla storia della sessualità
Philippe Aries
La scrittura e il potere
Milán Kundera, Gyorgy Konrad, Hans M. Enzensberger
Dove va l'arte contemporanea?
Renato Barilli, Achille Bonito Oliva
La nuovissima Cina
Reportage di Orville Schell

LETTERA
Rivista trimestrale
Edizione italiana diretta da Federico Coen e Antonin J. Liehm
Anno 2 / Numero 3 / inverno 1985 / L. 4.500 Iva inclusa
(Gennaio-Marzo / sped.: abbonamento postale / Gruppo IV 70%)
INTERNAZIONALE 3
Le Apocalissi
Bruce Chatwin
L'Amleto di Pasternak
Vittorio Strada, Clara Janovic
La pace, la guerra, la cultura
Norberto Bobbio, Jürgen Fuchs, Peter Schneider, Josif Brodski
Da Berlino a Hollywood
Christopher Hampton, Heinrich Mann, Odon von Horvath
Il caso Brecht
Bertolt Brecht, Timoty Garton Ash
Svezia/Russia/Cina
Arne Ruth, John K. Galbraith, Orville Schell
Passione per il Perù
Mario Vargas Llosa
Le fiabe di Mamma Oca
Robert Darnton

LETTRE
Directeurs A.L. LIEHM, PAUL NOIROT
MILAN KUNDERA
ENCORE SUR LE ROMAN
LES RICHES
LES PAUVRES
LES AUTRES
R. DAHRENDORF
J.K. GALBRAITH
H. SCHMIDT E. NOSOV
DU MODERNISME
DE L'ART
DE L'ARGENT
R. BARILLI
R. SHATTUCK
A. SAURA
R. HUGHES
PETER WEISS
LES VAINCUS
W. CROMWELL E. ETKIND J.M. SIMMEL
MAX FRISCH
L'EXIL
J. BERGER
H. NEF
K. MICHAL
M. KUNDERA



June 13, 1985 UK 90p
US $1.75
Volume XXXII, Number 10

The New York Review of Books

Umberto Eco on 'Peanuts'

Gore Vidal: The Indiscreet Charms of Tennessee Williams

Martin Gardner: The Search for 'Superforce'

Milan Kundera

H. R. Trevor-Roper

E. H. Gombrich

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO A PAG. 23